
PROBLEMAS DE LA CULTURA

PECULIARIDADES DE LA ESTÉTICA DEL CINE PORTUGUÉS

Lidia W. Rostotskaya

Investigadora mayor (li-ros@mail.ru)

Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia (ILA ACR)
B. Ordynka, 21/16, Moscú, 115035, Federación de Rusia

SPIN-código: 3925-1199; ORCID: 0000-0003-1728-8074

Recibido el 10 de enero de 2024

Aceptado el 25 de mayo de 2024

DOI: 10.37656/s20768400-2024-02-06

***Resumen.** El artículo explora el estilo peculiar de algunos cineastas portugueses, cuya obra se opone a procesos de unificación que tienen lugar constantemente en la cultura y el arte contemporáneos. El análisis de las películas permite extraer una conclusión sobre rasgos principales de su estética, que combina la adhesión a las tradiciones del cine nacional y mundial con un infatigable interés por las nuevas formas artísticas. El estilo único de directores de varias generaciones – Manuel de Oliveira, Pedro Costa, Miguel Gomes – ha incorporado también los rasgos comunes del cine portugués en su conjunto: predilección por el género documental, percepción existencial del ser, inclinación hacia el estilo de cine “lento” y búsqueda constante de lo nuevo. Así, el cine portugués puede considerarse un modelo único de arte cinematográfico, inextricablemente ligado a la singularidad de la cultura nacional y siempre abierto a audaces experimentos creativos.*

***Palabras clave:** Portugal, cine, idiosincrasia nacional, estilo peculiar, experimento*

FEATURES OF THE ESTHETICS OF PORTUGUESE CINEMA

Lidia W. Rostotskaya

Senior Resercher (li-ros@mail.ru)

Institute of Latin American Studies, Russian Academy of Sciences (ILA RAS)
21/16, B. Ordynka, Moscow, 115035, Russian Federation

SPIN-code: 3925-1199; ORCID: 0000-0003-1728-8074

Received on January 10, 2024

Accepted on May 25, 2024

DOI: 10.37656/s20768400-2024-02-06

Abstract. *The article explores the particular style of several Portuguese film directors, whose work confronts the processes of unification constantly taking place in contemporary culture and art. The analysis of the films allows to draw a conclusion about the main features of their esthetics, which combines adherence to traditions of national and world cinema with a tireless interest in new artistic forms. The unique style of directors of different generations –Manuel de Oliveira, Pedro Costa, Miguel Gomes– has also incorporated common features of Portuguese cinema as a whole: a predilection for the documentary genre, an existential perception of existence, a gravitation towards the style of “slow cinema” and a constant desire for the new. Thus, Portuguese cinema is a unique model of cinematic art, inextricably linked to the uniqueness of the national culture and always open to bold creative experiments.*

Keywords: *Portugal, cinema, national identity, particular style, experimentation*

ОСОБЕННОСТИ ЭСТЕТИКИ ПОРТУГАЛЬСКОГО КИНЕМАТОГРАФА

Лидия Владиславовна Ростоцкая

Старший научный сотрудник (li-ros@mail.ru)

Институт Латинской Америки РАН
РФ, 115035, Москва, Б. Ордынка, 21/16

SPIN-код: 3925-1199; ORCID: 0000-0003-1728-8074

Статья получена 10 января 2024 г.

Статья принята 25 мая 2024 г.

DOI: 10.37656/s20768400-2024-02-06

Аннотация. *В статье исследуется авторский стиль нескольких португальских кинорежиссёров, творчество которых противопоставлено*

процессам унификации, непрерывно происходящим в современной культуре и искусстве. Культурологический анализ фильмов позволяет сделать вывод о главных особенностях их эстетики, сочетающей глубокую приверженность традициям национального и мирового кино с неутомимым интересом к новым художественным формам. Уникальный авторский стиль режиссёров разных поколений – Мануэла ди Оливейры, Педру Кошты и Мигела Гомиша – вобрал в себя и общие, присущие португальскому кинематографу в целом черты: пристрастие к документальному жанру, экзистенциальное восприятие бытия, тяготение к стилистике «медленного» кино и неизбывное стремление к новому. Таким образом, португальское кино следует рассматривать как уникальную модель киноискусства, неразрывно связанную со своеобразием национальной культуры и вместе с тем всегда открытую смелым творческим экспериментам.

Ключевые слова: Португалия, кинематограф, национальное своеобразие, авторский стиль, эксперимент

En los últimos años el cine portugués se ha convertido en una especie de fenómeno del arte cinematográfico mundial, en una de sus corrientes más distintivas. Su éxito ha sorprendido al principio a los críticos internacionales, por no haberlo considerado perteneciente a las escuelas cinematográficas mundialmente reconocidas. No obstante, ha sido lógico en el contexto de los procesos contemporáneos en la cultura. En nuestra época, que con frecuencia se califica como estandarizada, el cine portugués se ha hecho un espacio artístico único, alternativo a los moldes difundidos en el arte.

Como es notorio, el cine actual relacionado estrechamente con los procesos globales se ha hecho también uno de los más evidentes fines de la homogeneización, característica para estos procesos, y no sólo al nivel de las tecnologías, sino también del mismo arte y de sus formas. Hay que reconocer que los increíbles inventos tecnológicos tienen enorme impacto en todas las transformaciones que ocurren en la cultura. Las tecnologías digitales han provocado una verdadera revolución en la cultura extendiendo transcendentalmente las posibilidades de su funcionamiento. Es posible que, en primer lugar, esto se refiere

a la cinematografía que por su naturaleza une las tecnologías y el arte. El traspaso a la producción y la reproducción digitales, el uso de los equipos de la nueva generación es capaces de garantizar la más alta calidad de la creación cinematográfica. Además, los descubrimientos tecnológicos pueden dar nuevo impulso a la autoexpresión artística, agrandando el potencial creativo de las estructuras imaginativas. Desgraciadamente, en la práctica no siempre es así, porque el proceso cinematográfico se reduce con frecuencia exclusivamente a los métodos tecnológicos. Absorbiendo ininterrumpidamente las crecientes técnicas innovadoras, se convierte, a veces, tan sólo en un método de su demostración. De modo que un conjunto de inventos tecnológicos pretende obtener el status de un objeto artístico.

En el cine contemporáneo una fusión orgánica de dos vertientes –artística y tecnológica– del proceso cinematográfico, en el cual las tecnologías sirven sólo para revelar la idea artística del autor sin pretender ser su componente principal, es un fenómeno cada vez más raro. “La era de las tecnologías digitales”, al ampliar indudablemente los horizontes cinematográficos, al mismo tiempo multiplicó los métodos para crear en cadena una producción estándar. Según la opinión de Lech Mayewski, famoso realizador, pintor y escritor polaco, “el arte moderno –y el cine en particular– no le tiende una mano amiga. Le quiere dar un shock, pegar un puñetazo. Es una desesperación del arte contemporáneo” [1]. El mismo Mayewski logró aprovechar magistralmente las tecnologías digitales complejas y los efectos especiales en su filme de forma poco común “El molino y la cruz” (2010), animando en la pantalla el cuadro de Pieter Brueghel “Camino del Calvario”.

A pesar de que el espacio cinematográfico actual está invadido por las películas rodadas en moldes definidos y, como consecuencia, deprimentemente estereotipadas, no obstante, el principal vector del cine, sin duda alguna, se determina por

obras de otro tipo. Es posible que el secreto del éxito del cine portugués consiste precisamente en su singularidad, poco común para nuestros tiempos, en su actitud particular, incluso tendenciosa, hacia las tradiciones nacionales. Muchas películas portuguesas se catalogan como autoriales. En el sentido amplio, cada cinta tiene su autor o sus autores, porque el cine es una producción colectiva. No obstante, usualmente se denotan con el término autorial sólo las películas con una visión original del autor.

Los mejores filmes autoriales de los realizadores portugueses se oponen dignamente a la tendencia de homogeneización arraigada profundamente en el cine mundial de hoy. Esta oposición se basa en la esencia de su filosofía artística, la originalidad de su pensamiento creativo que permite combinar la peculiaridad de las tradiciones nacionales con las ideas autoriales poco ordinarias. Al expresarse sobre el tema, Pedro Costa, uno de los más reconocidos cineastas del país, subrayó que “muchos realizadores usan métodos definidos y ruedan siguiendo clichés solamente para que sus películas se proyecten en las salas. No estoy dispuesto de actuar de esta manera, no podré trabajar así. Mis cintas se salen del camino trillado, son lentas, no tienen ningunos efectos especiales. Pero estoy seguro de que las películas que filmamos narran la historia de manera diferente y de este modo toman una revancha contra todas las historias mal compuestas sobre la Revolución en Portugal, tanto en el cine como en la literatura” [2].

En el cine autorial de Portugal existen diversas corrientes que se diferencian conceptualmente una de la otra. Entre los maestros, que se orientan en primer lugar en los problemas sociales, se destacan Pedro Costa, João Pedro Rodriguez, Sérgio Tréfaut. A otra categoría pertenecen los autores que evitan las formas realistas directas, aspirando reflejar las facetas existenciales de la vida. Se trata de los realizadores tanto de la generación anterior, tales como Manoel de Oliveira y João César

Monteiro, como de la presente: Pedro Gomes, Joaquim Sapinho, Teresa Villaverde. Sin embargo, tal clasificación puede considerarse muy convencional, porque las diferencias conceptuales entre ambos grupos no son irreconciliables, y su estética se distingue del mismo modo por las formas de expresión artística únicas en su género.

A pesar de que cada cineasta talentoso portugués tiene su propio estilo creativo y su propio *modus operandi*, a muchos de ellos les une la esencia común que tiene sus raíces en la idiosincrasia nacional de muchos siglos. Construyendo su ambiente artístico, tales autores incluyen en él no sólo las particularidades de su propia percepción del mundo, sino también, consciente o inconscientemente, toda la herencia cultural nacional que les pertenece por el derecho de nacimiento y constituye una parte inalienable de su memoria genética. Y sólo cuando el carácter único de la mentalidad nacional se refracta a través del prisma de la cosmovisión autorial, el proceso creador adquiere la auténtica peculiaridad. Al hablar del carácter excepcional del cine portugués y su libertad de las normas establecidas, el reconocido culturólogo y crítico de cine João Bernard da Costa lo califica como el “género en sí mismo” [3].

Una de las principales particularidades del cine portugués es su profunda adhesión natural al pasado. En muchas películas portuguesas el pasado no sólo está relacionado con el presente, no sólo es inalienable del presente, lo que por sí mismo es evidente, sino adquiere cierto significado profundo, convirtiéndose en punto de referencia únicamente importante, en una especie del código filosófico que sea capaz si no descifrar los enigmas de la existencia, por lo menos acercar a su comprensión. El reconocido filósofo chileno Darío Salas Sommer en su obra “¿Ilusión o realidad?” escribió sobre la existencia de una “realidad absoluta” “inaccesible al ser humano ni a otras criaturas en nuestro planeta. Nos llega solamente una parte muy pequeña, prácticamente ínfima, de esta realidad...

Nos encontramos en la realidad ilusoria cuando consideramos que lo que vemos, oímos, oleamos, tocamos y saboreamos es la Realidad Absoluta. Ya que se trata sólo de nuestra interpretación sensorial de cierta parte de la realidad [4].

La percepción existencial de la realidad es la esencia de los principios filosóficos del cine portugués, con la cual se armoniza tan orgánicamente la entonación inconfundible de *saudade* que define la estilística de muchas películas. Su tonalidad nostálgica es inseparable de una perplejidad argumental e insinuaciones propias para estas cintas que dejan espacio para la imaginación.

Otro rasgo importante de la estética del cine nacional es la adhesión de los cineastas portugueses al género documental. Tanto más, esos elementos documentales también se han hecho atributo natural de muchas películas de ficción, pero estilizadas como documentales o una crónica. En estas películas se puede ver como sus autores, aprovechando técnicas de cine documental, inscriben ingeniosamente historias de la vida pasada en la realidad de ahora.

Una encarnación única de la singularidad del cine portugués y de la cultura nacional en general es la obra de Manoel de Oliveira. Una figura legendaria del cine mundial, Oliveira, quien murió en 2015 a la edad de 106 años, trabajó hasta lo último y filmó más de 60 películas. Durante mucho tiempo el cine portugués lo han personificado solamente con el nombre de este cineasta. Sus cintas combinan la excepcionalidad de la mentalidad y la identidad nacionales con la búsqueda de las nuevas formas y la realización de los experimentos más audaces. El estilo autorial de Oliveira lo definen, en particular, dos principios: la adicción al documentalismo y su inseparable entrelazamiento con lo imaginario, lo transcendental, lo que él mismo llamaba un fantasma, “algo de allá”, calificando esta combinación como la principal particularidad de sus filmes. Las obras de Oliveira, el maestro que evitaba directas formas realistas y expresaba invariable interés por las desconocidas

facetas de la existencia, se convirtió en el modelo clave del cine portugués.

Reflexionando sobre la naturaleza de la producción cinematográfica el mismo maestro escribía: “En efecto, creo profundamente en esta cosa que llamamos cine que, en cuanto la imagen proyectada sobre una pantalla es inmaterial, es como un fantasma de cualquier realidad, real o imaginada; imagen que no pertenece a la realidad concreta de la ciencia aplicada. (...) Porque el cine no es máquina de filmar, ni máquina de revelar,... ni siquiera los actores, o directores, los autores de los argumentos,... o cualquier de los técnicos que tan generosamente se dan al proceso de creación, para que el proceso complejo de la creación se realice, pues este, tal como nuestro cuerpo, no funciona si le falta el espíritu, impulsor de todas las cosas” [5].

Las numerosas cintas de Oliveira que se diferencian considerablemente entre sí tanto por los temas como por el estilo, siempre contienen inconfundibles signos de la singularidad nacional como del propio estilo del autor. En el extraordinario ambiente de una de sus más conocidas películas “El extraño caso de Angélica”, filmada en 2010 (¡cuando el director tenía 101 años!) como si se reflejara la infinidad del universo que absorbió múltiples capas, entre ellas, tanto los acontecimientos reales como los fenómenos transcendentales y las reflexiones filosóficas. Una pátina del misterio sagrado, del misticismo, se entremezcla de manera natural con las realidades rutinarias de la vida cotidiana dando sensación de la imposibilidad de descifrarlo, de la incomprensibilidad de la existencia, que entreabre su cortina solamente de vez en cuando. “La vida y el arte de hecho son cosas misteriosas”, decía Oliveira y añadía: “durante mi larga vida comprendí claramente una sola cosa: el ser humano es un misterio absoluto” [6, p. 110].

En esta película de Oliveira, que recuerda la inmensidad del Universo, las realidades de la vida contemporánea – tanto una

crisis económica – son inseparables de las visiones trascendentales y de los sueños. Mientras que el símbolo principal, que expresa su esencia filosófica, es una puerta del balcón dejada completamente abierta, como un camino hacia lo desconocido y lo inexplicable, pero inseparable de lo real.

La dramaturgia del filme incluye también otra importante particularidad de muchas cintas portuguesas: a pesar de que tienen por lo general un argumento, no es éste el que determina su esencia. No es importante la línea de los acontecimientos, sino lo que está detrás de ella. No importa el argumento sino las imágenes que genera y las impresiones que se asemejan al efecto de la percepción de un lienzo impresionista o una obra musical. Según las palabras de Oliveira, ha tratado de “actuar como artista que con pinceladas reproduce en el lienzo las imágenes de sus personajes. Es de mencionar que los pintores de la época del Renacimiento creaban obras sobre los mismos temas religiosos, pero estas se diferencian una de la otra. ¿Por qué? Ese es el misterio de la creación. La originalidad de cada pintura depende de los sentimientos de sus autores” [6].

En la película de Oliveira, con su ritmo nada apresurado, se revela algunas veces –en el tiempo real– otro rasgo evidente de muchas cintas portuguesas, o sea, su gravitación hacia los elementos estilísticos del llamado “cine lento”. Tal estilística se correlaciona, como regla, con falta de un argumento preciso y dinámico que como si fuera disuelto en una lentitud contemplativa de la narración. La extensión en el tiempo influye de manera especial en la percepción del público alentando una contemplación, mientras que los planos largos del “cine lento” se hacen su esencia estética principal.

Esa expresiva “lentitud”, que contrarresta el desenfrenado ritmo del cine contemporáneo, también es propia para la estética de las obras del director Pedro Costa. Su cine, que abarca los más acuciantes problemas reales de la sociedad actual, lo llaman social, pero la concepción creativa de Costa está lejos de las

comunes técnicas racionales propias para esta corriente. Tratando de describirlas, poner en su “cocina” creativa y de hecho explicar lo inexplicable, dice: “La película empieza con una duda, un enfoque, un esbozo, una prueba. Esto dura mucho tiempo, hasta que adquiere una forma, después llega un momento cuando todo se aparta cediendo lugar a un enorme deseo y una seguridad... Pero después hay que trabajar duro, ser serio, preocuparse del color, los planos, los diálogos, el sonido, construir la película como si fuera la más cara de Hollywood” [7].

Costa destaca un gran impacto en su formación artística de la estética del cine soviético de los años 1920-1930, subrayando que en los filmes de Serguéi Eisenstein, Aleksandr Dovzhenko y Dziga Vértov (seudónimo de David Kaufman) aprendía “pensar, ver y oír en forma estructural” [8]. Como en las cintas de los realizadores soviéticos, en el trabajo creador de Costa el bien marcado documentalismo de sus primeros filmes se integra orgánicamente en la estilística de las películas de ficción, a cambio de su demasiada naturaleza declarativa llegan las nuevas estructuras artísticas, en las cuales prevalece el lenguaje de las imágenes.

El temario de sus cintas: “Huesos” (“Ossos”, 1977), “En el cuarto de Vanda” (“No Quarto da Vanda”, 2000), “Juventud en Marcha” (“Juventude em Marcha”, 2006), “Caballo Dinero” (“Cavalo Dinheiro”, 2014) y “Vitalina Varela” (2020) tiene que ver con los problemas de los vecinos del barrio lisboeta pobre de Fontanhas, que se encuentra al borde de una quiebra social. Costa dice que sus filmes siempre están ligados a un momento concreto, un lugar determinado y sus habitantes.

Dirigiéndose en sus obras a los acontecimientos históricos, los problemas políticos y sociales, Costa como regla pone en duda las existentes opiniones comunes. Por ejemplo, dice que con su película “Caballo Dinero” quería confirmar que la Revolución de 1974 en Portugal como acontecimiento histórico fue más complicada y inaudita que suelen pensar. Uno de los

signos-símbolos de este filme sombrío es una continua alusión del caballo llamado Dinero, nombre que le dio el protagonista Ventura y que se convirtió para él en un talismán y una fuente de luz en la desesperanza de la vida. La noticia de que lo destrozaron buitres le quita a Ventura, que padece una enfermedad grave, su última esperanza.

Costa reconoce que sus cintas siempre tienen sensación de una inexorable melancolía. “La melancolía, como sabemos casi exactamente, es una tristeza por lo que nunca habrá, mira hacia el futuro y es pesimista” [8]. Al mismo tiempo, subraya que la realidad que nace durante la filmación, tiene otro contenido, otra calidad. La realidad de la película, según la opinión del director, nace durante su creación abierta y sin marco definido, porque los procesos de escribir el guion y filmar la película son simultáneos. Costa explica que en caso contrario debería “sacrificar algunas cuestiones serias que surgen durante la filmación” [2].

“No eludo estos temas, dice, los enfoco de manera especial – de un momento al otro, de una escena a la otra, elegimos unas cosas, renunciamos a otras, pero de antemano nada está prescrito: no tenemos textos ni metas. Trabajamos dentro del momento, lo presenciamos, nuestra atención no se debilita, no estamos limitados por un guion o una escena. No existen para nosotros. En su lugar están una invención y una búsqueda creativa” [2]. El credo del cineasta se expresa con las siguientes palabras: “un filme se puede crear sólo por amor, cuando nada más existe. Es *l’amour fou* por una idea, por un objeto y por el cine como tal, de súbito” [7]. En el ambiente extravagante de las películas de Pedro Costa se produce una transformación de los problemas sociales, políticos y raciales que como si cambiaran el sistema de coordenadas ascendiendo a la altura de la tragedia existencial.

Otro gran cineasta portugués de la nueva generación es Miguel Gomes. Su creación, infinitamente distante de los

esquemas y estándares, está altamente valorada en los más prestigiosos festivales cinematográficos de estos últimos años. Una combinación orgánica de las formas artísticas tradicionales y nuevas, una profunda adhesión a las tradiciones del cine tanto mundial como nacional, inalienable de una pasión por los más audaces experimentos, da vida en sus filmes a una infinita variabilidad de las formas artísticas. A pesar de que ellos contienen una multitud de reminiscencias y alusiones a los conocidos modelos del arte cinematográfico mundial, Gomes no los copia, sino a través del prisma de su propio pensamiento crea obras originales.

Inventa y construye un ambiente cinematográfico especial, donde no hay lugar a las inferencias lógicas, sino reinan la imprevisibilidad y el juego. Borrando fronteras entre los géneros de ficción y de documental, Gomes llena sus cintas con lo real y lo irreal, la fantasía y el juego. Así, por ejemplo, la esencia filosófica del filme “Aquel querido mes de agosto” (2008), cuyo estilo es próximo a las formas documentales, se determina no tanto por las líneas argumentales, como por aquellas notas bajas que invitan al espectador a reflexionar sobre la incomprendibilidad de la existencia. En la película, que es una declaración peculiar de amor a la patria, su naturaleza y sus habitantes, lo cotidiano y lo habitual contactan de manera natural con lo extraño, que no es de por allí.

Cada cinta de Gomes, por singular y a veces extravagante que sea (es por algo que con frecuencia al cineasta lo llaman destructor de las reglas) resuena en algo con las tradiciones del cine tanto nacional como mundial. Así, el filme “Tabú”, 2012, en el cual se nota la influencia de los directores portugueses João César Monteiro, Manoel de Oliveira y Pedro Costa, es al mismo tiempo una evidente reminiscencia de la película del mismo nombre de 1931 del realizador expresionista alemán Friedrich Murnau. La película de Gomes como si resonara graciosamente con su reconocido antecesor que convertía

ingeniosamente sus profundas experiencias emocionales en formas artísticas bien tangibles.

En este largometraje de Gomes parcialmente estilizado como un documental (hasta filmado en blanco y negro, lo que restaura el carácter específico de la época del cine mudo) inicialmente prevalece la línea de ficción. El argumento se basa en historias de diferentes períodos de tiempo (los años 1920, 1950 y 2000) que pasan de una en otra, absorbiendo tanto los acontecimientos históricos como las peripecias de un drama amoroso complicado. Tampoco son homogéneos los aspectos estilísticos de la película: su primera parte tiene ensayo y sonido, la segunda parece una interminable improvisación y está filmada en el formato del cine mudo. En este caso la palabra “tabú” es polisémica: tanto el nombre del monte donde viven los personajes de la película, como la prohibición de violar las normas de la moral y también una reminiscencia bastante directa a la película de Murnau.

Otra extravagante sorpresa de Gomes es su cinta “Las mil y una noches” (“As mil e uma noites”, 2015). El director, convencido de la imposibilidad de seguir siendo imperturbable en los tiempos críticos para el país, muestra su empeño patriótico en forma muy extravagante apareando la estilística de un cuento oriental con un análisis documental de la situación en Portugal. El resultado de tal presunta “combinación de lo incombible” fue la epopeya de seis horas y tres partes “El inquieto”, “El desolado”, “El encantado”, cada una de las cuales se distingue por su propio estilo especial, su ímpetu. En una entrevista Gomes dijo que la idea principal del filme consistía en “retratar Portugal durante un año, y “Las mil y una noches” se usó como matriz para darle mayor cobertura” [9]. La película, que no tiene nada que ver ni con la filmación de los famosos cuentos, ni con los modelos ordinarios de las cintas políticas, supera por la cantidad de símbolos y alusiones todas las anteriores obras de Gomes, aunque contiene también el contexto

político y social absolutamente realista. Basta con decir que el filme comienza con unos episodios documentales del cierre de un astillero.

El primer cuento de Sherezade está filmado en el género de una sátira política: los funcionarios de la Comisión Europea llamados a elaborar en sus interminables sesiones medidas para sacar al país de la crisis que está atravesando, resultan ser absolutamente incapaces e impotentes. De modo que Gomes equivale de esta manera las fabulosas historias de Sherezade con la inútil palabrería de los políticos. Igual que antes, como en todas sus películas, el principal polo de atracción para el realizador y el origen de la luz sigue siendo una conexión profunda con sus raíces. Menciona reiteradamente que le atrae Lisboa no ceremonial, una ciudad limítrofe con el bosque, donde cantan pájaros y la gente conserva sus hábitos rurales.

El último hasta la fecha experimento extraordinario de Gomes es la película de 2021 “Diarios de Otsoga” filmada en cooperación con el director Maureen Fazendeiro. La acción se desarrolla a la inversa lo que refleja también el título del filme “Diarios de Otsoga”, o sea “Diarios de agosto”, en el cual la palabra “agosto” está escrita viceversa. Fue rodada durante el confinamiento por la pandemia en agosto-septiembre de 2020. Es una reflexión sobre el aislamiento forzado en que se hundió el mundo. Los paisajes idílicos de la provincia portuguesa se combinan en el filme con una inquietante sensación de la presencia de una entidad transcendental, de una fuerza que predetermina todo lo que sucede. Un argumento sencillo al principio que cuenta de tres jóvenes refugiados de la pandemia en el campo, paulatinamente adquiere rasgos de una reflexión existencial. Primero los personajes experimentan una bella sensación de relajación veraniega y una serenidad. Pero con el tiempo empiezan a percibir los paisajes bonitos como un espacio cerrado, como una celda de la prisión de donde no se puede escapar. Igual que en otras cintas, Gomes de nuevo logra definir

un límite fácilmente permeable, casi inexistente, entre lo real y lo irreal, y poco a poco el estilo de la cinta obtiene una tonalidad metafísica.

Cada nueva película de Gomes siempre es un experimento, una improvisación, un juego. Pero, al mismo tiempo, cada experimento suyo por lo extravagante que parezca, siempre se correlaciona con la realidad y sus problemas. Cada filme se hace una especie de resonancia con las tradiciones del arte cinematográfico tanto nacional como mundial.

A la clase especial de tales filmes-reflexiones se puede atribuir también la película de Joaquim Sapinho “De este lado de la Resurrección” (“Deste lado da Ressurreição”, 2011). El pasado en el largometraje obtiene sentido metafísico y se percibe como una verdad incomprensible, un misterio que determina la vida de los personajes. Al igual que los argumentos de las películas ya mencionadas en este artículo, esta historia de un joven campeón de surf, quien busca la verdad en un monasterio, no se debe relatar en el sentido convencional. Su compleja estratificación semántica se combina naturalmente con las imágenes originales, y de esencia, se determina por ellas. Este filme, como muchos trabajos autoriales de los directores portugueses, ilustra brillantemente las posibilidades del lenguaje cinematográfico, su carácter especial, al cual el gran Luis Buñuel daba la importancia primordial, lamentando que “en ninguna de las artes tradicionales existe una desproporción tan grande entre la posibilidad y la realización como en el cine” [10, p. 139]. La cinta de Sapinho pertenece a las obras que no tienen tal desproporción, que no se debe narrar sino percibir como un lienzo de pintura o una pieza musical. En el filme los diálogos son mínimos, como las “palabras” en total, y el argumento tan sólo delinea ciertos límites dejando fuera del marco de la narración la escrupulosa aclaración de las causas y las circunstancias de unos u otros sucesos reales. Después de todo, importan no tanto las causas concretas de la huida del personaje

del filme, el joven Rafael, en intento de encontrar a su padre, sino sus agitaciones emocionales en búsqueda de la verdad, su llegada al monasterio, su conversión a la fe. La reticencia típica para muchas películas portuguesas se convierte ahí en silencio, que funciona de forma estilística elocuente.

El análisis culturoológico de varias obras de los reconocidos realizadores de Portugal permite llegar a la conclusión de que el cine contemporáneo portugués se ha hecho modelo excepcional del arte cinematográfico, al absorber la originalidad y la singularidad de la cultura nacional y la cosmovisión, abriéndose a la vez a las nuevas tendencias del cine mundial. Sin convertir en fin en sí mismo el uso de las progresivas tecnologías digitales y las modernas técnicas gráficas por computadora y en general, de los sensacionales métodos de producción cinematográfica, los cineastas portugueses abren nuevas formas de expresión artística y alcanzan la auténtica singularidad, guiándose con sus propias concepciones de la creación.

Bibliografía References Библиография

1. Филиппов А. Утерянные категории. *Независимая газета*. М., 15.09.2011 [Filippov A. Uteryannyye kategorii [Lost Categories]. *Nezavisimaya gazeta*. Moscow, 15.09.2011. (In Russ.)].

2. Кошта П. За пределами кадра ничего не существует [Costa P. Za predelami kadra nichego ne sushchestvuyet [Nothing Exists Outside the Frame]. URL: <http://www.cineticle.com/interviews/1536-pedro-costa-interview-za-predelami-kadra.html> (accessed 12.06.2023) (In Russ.)].

3. Salvado-Corretger G., Benavente F. ¿Existe el cine portugués contemporáneo? Historia y fantasma entre imágenes. URL: www.academia.edu/41585 (accessed 16.08.2023).

4. Салас Sommer Д. Иллюзия или реальность? [Salas Sommer D. Ilyuziya ili real'nost' [Illusion or Reality]. URL: <http://studylib.ru/doc/3827656/illyuziya-ili-realnost> (accessed 09.02.2023) (In Russ.)].

5. Cine portugués. Breve historia. URL: <http://cineportugues-historia.blogspot.com/2006/08/2006> (accessed 17.02.2023).

6. Ди Оливейра М. Настоящая память – это жизнь. *Искусство кино*. М., 2011, №11, с. 108-111 [De Oliveira M. Nastoyashchaya pamyat' – eto

Lidia W. Rostotskaya

zhizn' [Real Memory is Life. *Iskusstvo kino*. Moscow, 2011, no. 11, pp. 108-111 (In Russ.)].

7. Autour du cinema de Pedro Costa – Parcours a travers divers entretiens. URL: <https://derives.tv/autour-du-cinema-de-pedro-costa> (accessed 15.03.2023).

8. Кошта П. Мы движемся в «тёмные века» [Costa P. Мы dvizhemsya v “temnyye veka” [We’re Heading into the Dark Ages]. URL: <https://seance.ru/article/pedro/> (accessed 12.02.2023) (In Russ.)].

9. Rigoulet L. Gomes Miguel: Pour “Les Mille et Une Nuits” je suis presque trop loin. *Télérama*, 21.05.2025.

10. Бунюэль Л. Поэзия и кино. В: Луис Бунюэль. М., Искусство, 1979, 295 с. [Buñuel L. Poeziya i kino. In: Luis Buñuel [Poetry and Cinema. In: Luis Buñuel]. Moscow, *Iskusstvo*, 1979, 295 p. (In Russ.)].